

Publicado por primera vez en:

Toro, Alfonso de. (2002). “Breves reflexiones sobre el concepto de lo fantástico de Bioy Casares en *La invención de Morel* y *Plan de evasión*. Hacia la literatura medial-virtual”, in: Alfonso de Toro (Ed.). *Homenaje a Adolfo Bioy Casares. Una retrospectiva de su obra. Literatura - Ensayo - Filosofía* (Theorie und Kritik der Kultur und Literatur Vol. 23). (Vervuert). p. 135-155.

Alfonso de Toro

*Ibero-Amerikanisches-Forschungsseminar
Universität Leipzig*

BREVES REFLEXIONES SOBRE EL CONCEPTO DE LO FANTÁSTICO DE BIOY CASARES EN *LA INVENCION DE MOREL Y PLAN DE EVASION*. HACIA LA LITERATURA MEDIAL-VIRTUAL

Podría decirse que la literatura fantástica es casi una tautología, pero toda literatura es fantástica. [...] La segunda parte del *Quijote* es deliberadamente fantástica; ya el hecho de que los personajes de la segunda parte hayan leído la primera es algo mágico, o al menos lo sentimos como mágico. (Borges 1985: 18)

Con *El acercamiento a Almotásim*, con *Pierre Menard*, con *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, Borges ha creado un nuevo género literario, que participa del ensayo y de la ficción; son ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz, carentes de languideces, de todo *elemento humano*, patético o sentimental, y destinados a lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, casi especialistas en literatura. (Bioy Casares ²1996: 14)

1. Planteamiento del problema

En un anterior trabajo sobre lo fantástico en Borges (A. de Toro 2001: 105-151)¹ constatamos que en la discusión internacional desde Castex (1951/³1968), pasando por Schneider (1964), Caillois (1965), Vax (1960/³1970), Todorov (1970), Jacquemin (1975), Suvin (1979), Finné (1980), Thomsen/Fischer (1980/²1985), Cersowsky (1983), Wörtche (1987), Wright (1989) hasta Wünsch (1991) existe un consenso básico con respecto al subtipo textual ‘fantástico’ que se define, al contrario de la novela o cuento realista, a través de la oposición ‘realidad vs. maravilloso’, donde se presupone que en el primer caso la ficción está siempre empecinada en imitar la realidad exactamente, en modelarla y problematizarla o en competir con ella. Según esta presuposición, la literatura fantástica, por el contrario, se basa en estructuras narrativas en las cuales se transgrede un límite topográfico y/o normativo (Lotman 1973) concebido según un modelo histórico-cultural determinado *del mundo*, que como tal está sometido a transformaciones y cambios y es de *naturaleza mimética*. Lo que se considera como norma, límite y transgresión varía de cultura a cultura, de época a época. Estas estructuras elementales de ‘naturaleza mimética’ se centran en una confronta-

1 Las observaciones en esta publicación se encontraban ya, en parte, formuladas en A. de Toro (1992: 133-168; 1994: 5-32; 1995: 243-259).

ción entre ‘realidad’ y ‘ficción’ en la forma en que lo han descrito Jakobson (1921/1971: 373-391), Tynjanov (1924/1971: 393-431) y Höfner (1980). Esta aclaración es importante en cuanto Wünsch (1991: 17) le niega a la literatura fantástica el estatus mimético (vid. más adelante), a pesar de que sobre el carácter transgresor y mimético existe común acuerdo en la investigación.

Por esto, la relación ‘literatura/realidad’ se puede comprimir en la oposición ‘realidad vs. ficción’, donde la ficción –según Lotman (1973)– tiene el estatus de un sistema secundario modelizante. Sin la oposición de lo inexplicable y de lo real no se puede definir el subtipo textual ‘fantástico’. La transgresión de leyes y normas en un mundo determinado (por ejemplo la transgresión de leyes de la verosimilitud) se considera como fantástica. La narración y el mundo de lo fantástico poseen todos los criterios del mundo cotidiano-real, donde de pronto los personajes se ven confrontados con acontecimientos que van más allá de la experiencia de un mundo normal. El trabajo de Todorov (1970: 28ss.) parte precisamente de esta concepción que recoge otras famosas definiciones de lo fantástico, como aquéllas de Castex (1951/³1968: 8): “Le fantastique [...] se caractérise [...] par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réel”; de Vax (1970: 6): “Le récit fantastique [...] aime nous présenter, habitant le monde réel où nous sommes des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l’inexplicable” y de Caillois (1965: 161): “Tout le fantastique est rupture de l’ordre reconnu, irruption de l’inadmissible au sein de l’inaltérable légalité quotidienne”.

Todorov (1970: 38 *passim*) define lo ‘fantástico puro’ partiendo de las publicaciones citadas en base a la ‘indecisión’ de lo acontecido por parte del lector y de los personajes, es decir, en base a “*un événement étrange, qui provoque une hésitation chez le lecteur et le héros*”, lo cual implica una identificación entre lector y personaje. La indecidibilidad por parte del lector radica en la ambigüedad estructural de la obra misma. Precisamente en este punto de la discusión con la crítica sobre el género de lo fantástico nos parece que no solamente la obra de Borges difiere de esta tradicional definición de lo fantástico –como entonces tratamos de demostrarlo–, sino al menos las dos obras de Bioy que vamos a tratar con detenimiento a continuación². Naturalmente que resulta muy problemático, sino imposible, definir un subtipo textual a través de la recepción que a su vez puede ser múltiple. Fuera de eso, parece olvidarse que al menos en cuestiones de género, la estructura del texto es lo que produce un efecto en el lector y lo que determina la recepción y no viceversa. Partiendo del concepto tradicional de lo fantástico debe haber una transgresión de lo real por un acontecimiento maravilloso, y si éste no se da en la narración, muy difícilmente podrá el lector calificarlo de fantástico.

2 Alazraki (1983 y 1990: 27) constata que tanto para Borges, Cortázar y Kafka la definición tradicional es inadecuada; naturalmente que extendemos esta observación a las obras de Bioy Casares en cuestión. Él emplea los términos de ‘oxímoron’ o neofantástico para definir este nuevo tipo de literatura fantástica que difiere de la del siglo XIX y de lo que se ha venido definiendo como tal. Las definiciones de Alazraki son prácticamente equivalentes con las nuestras (cfr. A. de Toro 1998: 11-74).

En nuestro contexto también son importantes las clasificaciones de Todorov (1970: 113ss.; 147ss.; 154ss.) con respecto al tema del yo³, el trato de la relación del yo y el mundo y las unidades tales como percepción/consciente/inconsciente, como medios para *ver* el espejo y para “pénétrer dans l’univers merveilleux” (ibíd.: 127), así como también la posibilidad de transgredir fronteras con el género fantástico.

Entre las definiciones que tratamos en el trabajo mencionado más arriba resaltábamos aquella de Finné (1980: 123; 155), para quien lo fantástico resulta –en el contexto de su investigación de “lo fantástico canónico” (“*le fantastique canonique*”), con ejemplos de Maurice Sandoz, *Le labyrinthe*; Jean Ray, *La cité de l’indicible peur*, entre muchos otros– de la “imposición de lo fantástico” (“*imposition fantastique*”) y de las *aventures fantastiques*. A la primera categoría pertenecen todos los sucesos extraños y los intentos de explicar en forma racional estos hechos, la descripción lógica, el vaivén entre fantasía y razón, como así también el imponer la explicación de lo sobrenatural. La segunda categoría comprende todos los temas sobrenaturales y su aceptación por parte de los personajes.

La categoría de la “irritación” que menciona Finné parece oportuna si se ubica en el nivel de la estructura textual y si se menciona y describe la referencia cultural a la cual se refiere lo extraño, lo irracional, la angustia, la irritación, etc. Lo fantástico vive de las continuas transgresiones de los conceptos de realidad y de la agresión de las experiencias cotidianas del receptor.

Lo importante en nuestro contexto es la posición de Finné –proveniente de Caillois– que postula que la literatura fantástica tiene su lugar epistemológico en la “ficción pura”, en el “juego”, en “*l’art pour l’art*”, en la arbitrariedad y el azar, y que el discurso fantástico se niega a la representación de la realidad y que no comunica ideologías ni creencias, sino que quiere recrear y relajar⁴. Con su opinión de que lo fantástico no se refiere a la realidad –posición que también toma Wünsch, como hemos indicado–, abandona Finné la base común en un aspecto fundamental de las definiciones de lo fantástico. Así, Finné renuncia a la única base sólida para hablar en forma intersubjetiva comprensible sobre el término genérico-teórico de lo ‘fantástico’. Además Finné amplía la extensión del término fantástico de tal forma que éste se debería entender como ‘fantasía’ o como arte en general⁵ (cfr. la cita de Borges al comienzo de nuestro trabajo). Partiendo de aquí, Finné trata de diferenciar ‘lo fantástico

3 No consideramos en este lugar si es realmente correcta la distinción básica entre los temas del yo y del tú, ya que ésta no tiene ninguna importancia en nuestro contexto argumentativo, y nos limitamos a indicar la crítica que al respecto le hace Finné (1980: 30-40) a Todorov y a la alternativa que representan los trabajos de Caillois (1975) y de Blüher (1985: 156).

4 Cfr. Finné (1980: 15):

La littérature fantastique se situe d'emblée sur le plan de la fiction pure [...].
Le fantastique est jeu. [...] Le fantastique est donc une forme de l'art pour l'art, un jeu, une gratuité, non un tremplin. [...] le récit fantastique ne se veut plus un reflet de la réalité, ne cherche plus à accréditer certaines croyances, mais bien à divertir - j'ose à peine écrire: à détendre.

5 Un problema con las mismas características se encuentra en Wünsch (1991); vid. más abajo.

automatizado' de lo 'neofantástico'⁶. Precisamente la descripción del subtipo textual 'neofantástico' es de central importancia (no así el término como tal) en nuestro contexto, ya que se cita a Borges como el ejemplo *par excellence*. Lo neofantástico lo define Finné como un discurso que se distancia, que se aleja de lo fantástico, ya que quiere propagar ideas representando un relativismo psicológico y filosófico circundado por un pensamiento metafísico y teleológico, anunciando postulados lógicos a favor de lo inconcebible y de la percepción subjetiva, conectado a una representación de la relatividad de lo real, de la fascinación, del horror y de lo infinito. Lo neofantástico, ejemplificado en Borges, se basa –según Finné– en la angustia proveniente de la oposición entre finito/infinito, busca “*une harmonie consolatrice*” con base en un discurso determinado *a priori* (vid. Finné 1980: 15-17). Finné distingue en total tres subtipos textuales de lo fantástico:

- a. lo fantástico canónico, que se da siempre en relación con la realidad y cuya relación es constituyente para el género; posee un carácter lúdico y no persigue ningún fin;
- b. lo fantástico sin relación con la realidad;
- c. lo neofantástico, que emplea lo fantástico para propagar algo, es analítico y teleológico.

Finné (1980: 15) concluye su clasificación poniendo en el primer lugar de sus prioridades lo fantástico canónico porque en él lo fantástico se desarrolla sin ninguna convención preexistente en el medio del mundo cotidiano y porque aparece como posible en medio de la experiencia humana.

A pesar de la existencia de varias dificultades teóricas que no compartimos en el trabajo de Finné (cfr. A. de Toro 2001), éste nos facilita una serie de instrumentos para responder nuestra pregunta central relativa al carácter de las narraciones de Bioy Casares –o de una parte de ellas–, es decir, si representan una negación de lo fantástico y si, por ejemplo, el discurso de Bioy Casares representa lo fantástico como pura ficcionalidad.

Nuestra posición –partiendo de Todorov (1970) y Blüher (1985)– es simple de exponer: lo fantástico solamente se puede definir en el contexto de la oposición 'realidad vs. sobrenatural/maravilloso/extraño', y cuando en el texto hay una instancia implícita o explícita, sea ésta un personaje, un narrador o la estructura misma, que construye, formula y percibe la oposición 'realidad vs. sobrenatural'. Si la estructura textual total permite una ambigüedad o no, es algo que debe decidirse poetológica-teóricamente y no en forma histórico-pragmática, aun cuando opinamos, con Todorov, que el mejor subtipo textual de lo fantástico sería aquel que deje ambos términos

6 Vid. también Callois (1975: 22). La definición de lo “neofantástico” de Finné es una extensión/ampliación del concepto de lo “canónico fantástico” y se diferencia profundamente del término “neofantástico” de Blüher (vid. más abajo).

de la oposición vigentes y no se decide por lo extraño o por lo maravilloso. La razón se basa en que la ambigüedad conserva, por una parte, el principio de la realidad a través de una mimesis que construye una serie de relaciones referenciales, y por otra, permite que esta mimesis realista sea transgredida por acontecimientos sobrenaturales o al menos que sea cuestionada. Obviamente esta posición es científico-normativa (i.e. poetológica) y no histórico-pragmática y por esto es facultativa. En todo caso, para Todorov (1970) y en relación con éste también para Wünsch (1991: 50ss.), la indecibilidad de los acaecidos y percibidos acontecimientos fantásticos es una condición básica para lo fantástico.

Un componente importante de lo fantástico es, en cualquier caso, su estado mimético y en este contexto se deberían considerar los aspectos siguientes. Más arriba indiqué que Wünsch (1991: 17) define la literatura fantástica como “antimimética”. Esta definición me parece incorrecta en el caso de que no se quiera apuntar a la autorreferencialidad del trabajo literario, sino a la irrupción de un acontecimiento sobrenatural, ya que éste “no se da en la experiencia de la realidad normal” y por esto “no tiene ningún lugar”. Aquí, al parecer, se confunde el estatus sobrenatural de un acontecimiento con el contexto narrativo en el cual se da este acontecimiento. No es que la literatura fantástica sea antimimética, sino que *un acontecimiento particular*, un elemento de ella lo es. Además se debería al menos diferenciar cómo un acontecimiento sobrenatural está constituido: ¿se trata de un acontecimiento inexplicable que en el contexto de una cultura aparece como aceptable, en cambio en otra como inaceptable? (cfr. también Lotman 1973 y Höfner 1980). ¿Está modelado este acontecimiento, a pesar de su extrañeza, según postulados plausibles de una cultura determinada o se trata de algo fuera de esa cultura? También los mundos lejanos con sus raras criaturas de *Science Fiction*, por ejemplo, están concebidos según nuestro modelo del mundo. Con esto quiero decir que esas criaturas y objetos no pueden ser pensados sin ser reducidos a lo existente y a lo imaginable. Por esto, los acontecimientos de la literatura fantástica irrumpen en nuestro mundo cotidiano, sin importar cuánto se desvíen de nuestra concepción del mundo. Se dejan definir como ‘sobrenaturales’ solamente en el contexto de un mundo natural. Aquí coinciden las posiciones de Castex (1951/³1968); Schneider (1964); Caillois (1965); Todorov (1970/1975); Vax (1970); Jacquemin (1975); Suvin (1979); Finné (1980); (1982); Cersowsky (1983); Wörtche (1987); Wrigth (1989) y Blüher (1985) en la médula definitoria de lo fantástico: Se trata de una paradoja en cuanto elementos accionales fantásticos se confrontan con una representación de la realidad ilusionista o mimética que contradicen a una lógica de la verosimilitud radicada en el sistema cultural. El subtipo textual ‘literatura fantástica’ es por esto naturalmente de carácter mimético, aunque no se trate de una mimesis total, ya que el mundo cotidiano con su constelación de normas es cuestionado en sus principios fundamentales. Lo fantástico excluye sólo momentáneamente el principio de la realidad con la excepción de lo ‘fantástico extraño’ y lo ‘fantástico-maravilloso’. Esto significa que en todos los otros casos lo fantástico se define según conceptos de la realidad y regularidades de la norma cotidiana o de un conocimiento cultural determinado. Precisamente lo fantástico puro se puede definir a través de conceptos de la

realidad y sus regularidades en ambos campos –realidad e irrealdad– quedan presentes, lo cual es confirmado también por Wünsch (1991: 36) y por Todorov (1970/1975: 149-150)⁷.

El fin principal de este trabajo –*La invención de Morel y Plan de evasión*⁸– radica en una reflexión sobre el concepto de lo fantástico de Bioy Casares que se escapa de las definiciones tradicionales ya que Bioy Casares –como Borges– se deshace, se desliga, se desvincula de la *Mimesis* y con esto de referentes externos, por ejemplo, de la realidad, y a la vez de lo fantástico tradicional, a través de una serie de estrategias textuales. Bioy Casares reemplaza la *Mimesis* tradicional por la *simulación* en el sentido empleado por Baudrillard (1981); su concepto de lo fantástico tiene otros matices que no son los de Borges, no obstante comparte con éste algunos, por ejemplo, la producción de una *literatura absolutamente literaria*, esto es, autorreferencial.

2. El concepto de fantástico como literatura medial-virtual en *La invención de Morel y Plan de evasión*

2.1 Lo ‘fantástico’ como metáfora para un mundo virtual, como sinónimo de hacer arte

El contenido de *La invención de Morel* y de *Plan de evasión* es muy conocido: en el primer texto un personaje anónimo huye a una isla donde encuentra a un grupo de amigos invitados por un personaje llamado Morel que los mata en cuanto los absorbe en una cámara filmica y por el mismo medio, al poner en marcha el aparato los personajes viven. En el segundo texto Enrique Nevers llega a Cayena a una isla llamada Isla Real que junto con Isla San José y la Isla del Diablo forman un conjunto de islas de prisiones. Tampoco se sabe por qué llega ahí, solamente que su tío Pierre lo dispone. El gobernador, Pedro Castel, un personaje central, tiene un papel ambiguo y que no se aclara hasta el final. Lo que sí se sabe es que Castel, partiendo de una teoría de las “correspondencias” (al parecer derivada del poema de Baudelaire con el mismo nombre) y de los colores (al parecer de Goethe), crea un mundo puramente de percepción que conduce al final a la muerte de los prisioneros políticos en la isla del Diablo, a saber de Deloge, Favre y del mismo Castel, asesinados por Marsillac. Enrique Nevers es al parecer también asesinado por un balazo. El trastorno que produce el descubrimiento del mundo de la percepción y de sus consecuencias es citado por un primo de Nevers, Xavier Brissac, quien sucede a Nevers en la isla e investiga el caso como una “revuelta” o insurrección de los prisioneros, donde Nevers se había batido con valentía.

Antes de entrar a un análisis detallado de ambos textos, permítasenos interpretar el prólogo que hace Borges a *La invención de Morel* (apud Bioy Casares 1940/1997,

7 Cfr. también Penning (1980/²1985: 40).

8 Muchas de las observaciones sobre estas dos obras valen para otras de Bioy Casares, por ejemplo, para *El sueño de los héroes*.

I) y aquel que hace Bioy Casares (1940/²1996) a la edición en común con Borges y Silvina Ocampo de textos fantásticos, ya que ambos prólogos son del mismo año. También recurriremos a algunas obras de Borges tales como “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, también publicada en 1940 como *La invención de morel*, y el prólogo de Borges a *Ficciones* de 1941, donde se incluye esta narración.

Al respecto del estatus de los prólogos adelanto la siguiente observación: obviamente que el género del prólogo tiene siempre un nivel metatextual que trasciende la obra prologada, quiere siempre ir más allá, y así se transforma en un texto independiente, pero sin que esto signifique que se desprenda de la obra prologada. Más bien se trata de un “suplemento” en el sentido que Derrida (1972) le da a este término, de un paratexto, de una añadidura. Los prólogos de Borges y Bioy representan en este sentido un programa de un concepto nuevo de literatura como veremos a continuación, y tanto los textos-prólogos como los textos-ficción están relacionados por el año de su publicación: todos aparecen en el año de 1940, es decir, se encuentran dentro de un pensamiento, poética y práctica literaria determinada que es continuada en la publicación de *Ficciones* en 1941.

Borges (1940/1997, I: 13-15) comienza –como es sabido– con la reflexión sobre una constatación de Ortega y Gasset sobre la imposibilidad de “inventar una aventura” ya que no corresponde a la sensibilidad moderna. Borges rechaza semejante observación poniendo a *La invención de Morel* como ejemplo de lo contrario.

Empecemos por comentar cuáles son los criterios narratológicos que emplea Borges para analizar y definir esta novela de Bioy. Él recurre a los términos “inventar”, “rigor”, “peripetia”, “artificio verbal” para un tipo de novela que es el resultado de un “orden intelectual” y los opone a términos tales como “novela psicológica”, “informe”, “realista”, “vana precisión” y “toque verosímil”. Los predicadores con los que se califica esta novela de artificio verbal están definiendo un tipo de literatura al parecer no referencial, y con esto, no mimética, al contrario de los términos opuestos que son referenciales y miméticos y se valen del “effet de réel”, es decir, de un tipo realista-ilusionista que recurre a minuciosas descripciones. El estatus no-mimético del primer tipo, que denomina “novelas de aventuras”, es confirmado cuando Borges alega que éste “no se propone como una *transcripción* de la realidad”, sino como “un objeto *artificial* que no sufre ninguna parte injustificada”. Bajo este tipo de novelas cuenta a *Der Prozess*, de Kafka, a *La invención de Morel*, y también a la novela policial. A la novela de Bioy la califica como un “postulado fantástico”, pero “no sobre natural”, ya que se trata de una “imaginación razonada”, y la destaca además como “género nuevo”.

Detengámonos un instante en algunos términos: Borges diferencia ‘lo fantástico’ de ‘lo sobrenatural’. ‘Lo fantástico’ lo define como una ‘construcción lingüística’ (“artificio verbal”), como una ‘construcción narrativa interna’ que sigue sus propias leyes (“inventar”, “rigor”, “peripetia”) y como una ‘construcción autorreferencial’ (“artificial”, “orden intelectual”, “imaginación razonada”). De esta forma Borges –en conjunto con Bioy Casares como veremos luego– introduce una nueva definición de lo fantástico que diverge fundamentalmente de la tradicional basada en la mimesis, es decir, en una relación referencial donde se opone una unidad considerada como ‘lo

real' a otra que se interpreta como 'lo sobrenatural' provocando así una arbitrariedad, ya que la unidad de 'lo real' se escapa al trabajo literario/intelectual, a la "imaginación razonada".

Una segunda observación: Borges opone una narrativa de aventura artificial que sigue un orden interno ("no sufre ninguna parte injustificada"/"riguroso argumento") a una de orden arbitrario, al azar ("mera variedad sucesiva") como se da, según él, en *Asno de Oro*, *Simbad* o el *Quijote*.

Si interpretamos estas dos observaciones con la atención necesaria luego veremos que el "orden interno" es algo que se rige por leyes puramente literarias, por una concepción estética y no por reglas de la mimesis. La 'peripecia', la 'aventura' es, según Borges, literaria y no de acciones o episodios. Y también en este caso Borges diverge de la definición tradicional de 'peripecia' y 'aventura' introduciendo, como vemos, un nuevo concepto de estos términos. Este cambio conceptual queda, sin duda, bien ilustrado en *La invención de Morel*, en cuanto esta obra –como veremos a continuación– carece prácticamente de aventuras, trama o peripecia en el sentido aristotélico o realista, ofreciendo una serie de repeticiones, variaciones, deformaciones, etc. (cfr. también Mac Adam 1975: 312)⁹.

Existe, eso sí, un malentendido de Borges con respecto a las observaciones de Ortega y Gasset. Este último no habla de peripecias en el sentido que Borges se lo adjudica o ataca. Se trata de un problema terminológico y no de uno sustancial: ambos están usando el término de aventura, de narrar o inventar una aventura en forma diversa. Ortega y Gasset se refiere con el término de "aventura" en un primer sentido a la novela realista y psicológica –también rechazada por el escritor argentino por ser de transcripción y por perseguir la verosimilitud (es decir, un concepto aristotélico-mimético), abogando implícitamente por otro tipo de novela (el anti-aristotélico)–, mientras que Borges habla de "aventura" y "peripecia", etc. al *contrario* de la novela realista o de aquella de adición de aventuras, es decir, en un segundo sentido, y define explícitamente lo que implícitamente queda como alternativa en Ortega y Gasset. Con esto, Ortega y Borges están hablando primeramente de la imposibilidad de la representación realista-psicológica, con la diferencia que Ortega correctamente la califica como representación de una aventura en el sentido aristotélico y Borges erróneamente emplea los términos de "peripecia", "aventura" o "argumento" *en un sentido anti-aristotélico*. Si prescindimos de esta confusión provocada por Borges, constataremos que ambos rechazan la narraciones de argumentos tradicionales, realistas o psicológicos.

En todo caso, coincidiendo en varios aspectos centrales con el comentario que Mac Adam (1975: 309ss.) hace al prólogo de Borges, diferimos en que "[...] el concepto de trama de Borges [sea] sumamente aristotélico" (ibíd.: 310), ya que Borges rechaza la categoría de 'verosimilitud' que es fundamental en Aristóteles. Sin embar-

9 Diferimos de Mac Adam (1975: 312) en cuanto no consideramos *La invención de Morel* como "[...] una obra tan realista que carece de absolutamente trama". La carencia de trama, su carencia de mimesis y referencialidad y la conexión con la grabación fílmica acentúan su carácter más bien virtual.

go, también Mac Adam (ibíd.: 310) indica que aquí Borges “[...] está hablando irónicamente y quiere que interpretemos de otra manera sus palabras.” La mimesis realista en el sentido aristotélico la ve Borges concretizada en las novelas realista y psicológica que quieren representar la realidad o la mente humana: en el primer caso se trata de una mimesis con un referente de lo real y en el segundo de una mimesis psicológica, con un referente anímico, por esta razón menciona ambos subtipos textuales simultáneamente. Estas novelas se caracterizan por un enorme esfuerzo de causalidad (así Balzac, Flaubert, Zola, Tolstoi, Dostoievsky). Borges transforma con esto el sentido de ‘peripecia’ y ‘aventura’ en algo no referencial, mimético ilusionista, en cuanto lleva estos términos a un nivel autorreferencial.

Concluimos así con este aspecto: tratándose en *La invención de Morel* de algo puramente literario, se anula luego la oposición tradicional de ‘realidad vs. ficción’ y el término de lo fantástico empleado equivale a ‘hacer literatura’ (es decir, invención en el modo definido por Borges).

Bioy Casares define por su parte, la narración “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” como “fantasías metafísicas”¹⁰:

Fantasías metafísicas [...]. Con *El acercamiento a Almotásim*, con *Pierre Menard*, con *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, Borges ha creado un nuevo género literario, que participa del ensayo y de la ficción; son ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz, carentes de languideces, de todo *elemento humano*, patético o sentimental, y destinados a lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, casi especialistas en literatura. (Bioy Casares 1940/²1996: 14)

Bioy parte a su vez de los términos “ejercicios de incesante inteligencia”, “lectores intelectuales estudiosos de filosofía” y “especialistas en literatura y de imaginación feliz” que opone a los de “languideces”, “elemento humano” y “patético o sentimental”. Mientras la primera definición de Bioy corresponde al “postulado de lo fantástico” de Borges, la segunda se refiere a la novela psicológica/realista. También Bioy Casares establece una taxonomía: textos como “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” están constituidos por una ‘construcción narrativa interna’ que sigue sus propias leyes (“ejercicios de incesante inteligencia”) y como una ‘construcción autorreferencial’ (“ejercicios de incesante inteligencia”/“lectores intelectuales estudiosos de filosofía”/“especialistas en literatura y de imaginación feliz”). La observación de la carencia de un “elemento humano” no debe entenderse en el sentido de una deshumanización del arte, sino como autorreferencialidad, como arte, como algo antimimético, como la transformación de la persona individual, emocional en signos, en literatura (cfr. en forma similar Mac Adam 1975: 312).

El término de “imaginación razonada” de Borges equivale al de “ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz”, el de “lectores intelectuales” al de “or-

10 Alazraki (1990: 30) habla de lo neofantástico en el sentido de “metáforas epistemológicas”, como “*alternativas*, modos de nombrar lo innombrable por el lenguaje científico”; cfr. en el mismo sentido A. de Toro (1994: 5-32; 1995: 243-259; 1998: 11-74; 1999: 139-163; 1999a: 137-162). Alazraki emplea también el término oxímoron para definir elementos fantásticos en la obra de Borges en forma muy similar a nuestros conceptos de rizoma, transversalidad y escriptibilidad del discurso borgesiano (cfr. A. de Toro 1999b: 173-208).

den intelectual”. Además, se agrega un aspecto nuevo: mientras Borges parte del lado de la producción, Bioy agrega la parte de la recepción. Con ello, este ‘nuevo género’ no implica solamente una producción especial, sino la de sus correspondientes lectores. Como nuevo género, este tipo de narración debe crear sus propios lectores.

Además, ambos autores consideran recíprocamente el tipo de literatura descrito por ellos como “un nuevo género” y un tipo de literatura ‘artificial’/‘de imaginación feliz’ y de imaginación razonada, inventada. Ambos están plenamente conscientes de que están creando un ‘oriente’, es decir: la desterritorialización del canon en las orillas de la literatura produciendo un desierto para reterritorializarlo, esto es, habitarlo en forma nueva.

Aquello que constatábamos en Borges –que éste produce una literatura no fantástica en el sentido del canon, siendo evidente en ambos prólogos–, vale también al menos para las dos novelas de Bioy aquí consideradas. Tanto en los cuentos de Borges como en el caso de las novelas de Bioy se habla de “nuevo género” como algo completamente armado, construido; repito, el término de literatura fantástica es equivalente con el término de literariedad y de la creación de mundos virtuales, se trata de un ‘oriente’/de un pliegue como espacios deterritorializados o no-espacios que son en definitiva un espacio virtual y simulado: “Le simulacre n'est jamais ce qui cache la vérité – c'est la vérité que cache qu'il n'y en a pas. Le simulacre est vrai” (Baudrillard 1981: 9).

Bioy Casares introduce –junto con Borges– en los años 40 una literatura autorreferencial y define en forma nueva la relación autor/lector. Leer significa escribir, escribir es una relectura y la lectura se transforma en una reescritura: Literatura como literatura (cfr. también Fort 1988: 188). Con esto establece Bioy Casares tesis poetológicas centrales de la teoría literaria y del concepto de literatura e inicia con una nueva práctica literaria que tan sólo en los años 50 y 60 será descubierta y desarrollada por el *nouveau roman* y por el grupo *Tel Quel*.

Sin embargo, Bioy Casares se distancia en 1966, en la segunda edición de la *Antología de la literatura fantástica*, de las observaciones que hace en el prólogo de la primera, en ella dice:

En el prólogo, para describir los relatos de Borges, encuentro una fórmula admirablemente adecuada a los más rápidos lugares comunes de la crítica. Sospecho que no faltan pruebas de su eficiencia para estimular la deformación de la verdad. Lo deploro.

[...]

Lo que tan reiteradamente me arrojaba en el error acaso fuera un bien intencionado ardor sectario.

[...]

[...] acometimos contra las novelas psicológicas, a las que imputábamos deficiencia de rigor en la construcción [...]

[...]

Desde luego, la novela psicológica no peligró por nuestros embustes: tiene la perduración asegurada, pues como un inagotable espejo refleja rostros diversos en los que el lector siempre se reconoce. (Ibíd.: 16)

Esta retracción revela al parecer –o nos hace suponer– un evidente cambio estético en Bioy y en Borges frente una nueva forma de pensar la literatura, como lo mostraban los dos prólogos aparecidos el mismo año y dentro de un mismo contexto, y donde se manifestaba que en ese entonces los dos autores estaban plenamente conscientes del cambio de paradigma que habían producido.

A pesar de lo anterior, el concepto de literatura y de lo fantástico de Bioy lo podemos comparar con aquel que encontramos en la famosa fórmula de Borges: “*Los espejos y la paternidad son abominables* (mirrors and fatherhood are abominable) *porque lo multiplican y lo divulgan*” (“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, *OC*, I: 432)¹¹; poco o nada tiene que ver con razones biográficas (parricidio psicológico, según Rodríguez Monegal 1985/1990 o “miedo a los espejos del niño Borges en habitaciones oscuras”, según Levine 1982: 54), sino con la muerte de la mimesis, de la intertextualidad como mimesis de la literatura, de lo fantástico como mimesis. El espejo tiene algo similar a la arena, al libro de arena: para Borges cada libro, cada signo es también una forma de espejo que en su trayectoria perennemente reproductora va perdiéndose en la profundidad de su proyección; el origen de la traza se diluye. Es decir, la superposición de infinitas imágenes, de máscaras, borran y diluyen las anteriores formando sólo una. En “El libro de arena” leemos por esto: “Me dijo que su libro se llamaba el Libro de Arena porque ni el libro ni la arena tienen ni principio ni fin” (*OC*, II: 69). El término ‘arena’ es ese estado efímero-virtual de la *trace* derridiana o de lo *scriptible* barthesiano (Barthes 1970: 12), para la perpetuación de la evocación de signos sin fin. Estos libros como un *falso/falaz espejo/reflejo, como una máscara* es lo que transforma la literatura de Borges en un *suplemento* (“notas”) de libros, de libros imaginarios y muestra “*l’au-delà du tout*”.

Bioy, en todo caso, agrega otro componente a este concepto antimimético (y creo que es indiferente si Bioy encontraba los espejos “como un universo bello”, cfr. Levine *ibíd.*: 54): los espejos son para él el lugar de la simulación, es decir, del mundo virtual, no de la reproducción, donde lo reflejado es un material propio y no imitado. La persona reflejada adquiere vida solamente si se le observa. Esto es, la proyección no es una imitación, no es mimesis, no es continuación de algo ya concebido, sino es *suplantación* de lo ya concebido, es la existencia de algo en otro medio, es simulación. Lo que está detrás de la proyección es la nada. La proyección fílmica es una vida virtual. Tanto los espejos como la proyección fílmica en *La invención de Morel* o los colores, la distribución espacial y el estado contemplativo de percepción en *Plan de evasión* son metáforas, alegorías de hacer arte como medio, como material único y autónomo, es una metáfora de lo que significa “hacer arte” y de lo absoluto de la construcción artística. Para Bioy, por el contrario, los espejos no “multiplican” y “divulgan”, sino producen una hiperrealidad por otro camino al de Borges.

Mac Adam (1977: 32) sostiene que “Bioy Casares [...] creates a series of linked metaphors to describe the transformation of a man into an artist and finally, the artist into art” y continua “it celebrate the death of a man who has achieved immortality,

11 Cfr. también “Los espejos abominables” en *Historia Universal de la Infamia* (*OC*, I: 327) y similar en “Los espejos velados” en *El hacedor* (*OC*, I: 786).

the ironic immortality of art which requires the death of a man". Se expresa en forma similar en su anterior publicación (1975: 313) donde habla de "suicidio metafórico" (cfr. Levine 1982: 53). Coincidiendo en que Bioy está tratando el estatus del fenómeno artístico, para nosotros se reduce el problema a la representación de lo que significa la transformación de un objeto o experiencia en arte: mientras en el nivel-objeto en *La invención de Morel* esta transformación se manifiesta en una proyección fílmica o en los sueños del yo-narrador, y en *Plan de evasión* en la creación de un mundo meramente de percepción y virtual, en el nivel metatextual el fenómeno de la transformación se concretiza en la escritura (cfr. también en forma similar Levine 1982: 51). Bioy está representando el carácter absoluto del arte y su autonomía cuando pasa de un medio a otro (cfr. Tamargo 1982: 105-111). De allí que tanto Borges como Bioy en los respectivos prólogos argumentan contra una literatura mimética, psicologista e ilusionista.

Esta calidad de literatura de percepción, de literatura virtual, está, además, acentuada por el carácter onírico del relato. No solamente la cantidad de aseveraciones tales como "sueño", "observar", "pesadilla" lo pone de manifiesto, sino que en muchos casos el narrador narra sus sueños. Fundamental aquí es que el estado onírico no se emplea –como en la literatura fantástica tradicional– con una función esclarecedora de los enigmas, sino que es un eslabón textual más y no contribuye a resaltar la diferencia entre realidad y ficción¹².

Resumiendo en un esquema lo expuesto, podemos agrupar los argumentos de ambos prologuistas de la forma siguiente:

Borges (1940/1997, I: 13-15)

I

"novela orden intelectual"/"novelas de aventuras"

"inventar", "rigor" "peripecia", "artificio verbal", "no-transcripción de la realidad", "objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada", "postulado fantástico" ("no sobre natural"), "imaginación razonada"

"GÉNERO NUEVO"

vs.

"novela psicológica" = de "informe", "realista", "vana precisión", "toque verosímil"

vs.

12 Cfr. Fort (1988: 182; 185) quien llega a similares conclusiones.

II

aventura: “mera variedad sucesiva”/ *Asno de Oro, Simbad o el Quijote*

(Bioy Casares 1940/²1996: 14)

“ejercicios de incesante inteligencia”, “lectores intelectuales estudiosos de filosofía”, “especialistas en literatura y de imaginación feliz”

vs.

“languideces”, “elemento humano” y “patético o sentimental”

“GÉNERO NUEVO”

En el prólogo a sus *Ficciones*, Borges habla entre otras cosas de “escribir libros imaginarios”, a los que pertenece por ejemplo “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, cerrándose así el círculo en el nivel del prólogo. Borges escribe libros imaginarios en cuanto él inventa sus “orígenes” (la “morosa” *Anglo-American Cyclopaedia*), Bioy en cuanto éstos salen de la conciencia, son productos de la percepción más absoluta.

Al comienzo de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” el narrador Borges nos revela haber estado discutiendo con Bioy Casares que:

[...] sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores –a muy pocos lectores– la adivinación de una realidad atroz o banal.

(“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, *OC*, I: 432)

La aludida novela en primera persona es sin lugar a dudas *La invención de Morel*, en la que, como sabemos, el narrador omite toda serie de datos: de quién y por qué huye el yo-narrador, por qué llegan los amigos a esa isla; falta todo un contexto pragmático, lo narrado está pendiente en un hilo de desinformación, existen cantidades de repeticiones que socavan la linealidad y la causalidad, como el mismo yo-narrador da a conocer (vid. más abajo): “Contaré fielmente los hechos que he presenciado [...]”. Ahora parece que la verdadera situación no es la descrita en las páginas anteriores; que la situación que vivo no es la que yo creo vivir” (*La invención de Morel* 1997, I: 57). La alusión a los pocos lectores pone en evidencia el carácter exclusivo de este “nuevo género” que requiere lectores “intelectuales”, versados en teoría del lenguaje, de la ficción y en metafísica.

Así se cierra el círculo: los textos y prólogos mencionados corresponden a una estrategia poetológica y práctica de la literatura que rompe con la narración realista y psicológica en favor de una autorreferencial, esto es, con una articulación interna.

2.2 *La invención de Morel y Plan de evasión como mundos de percepción*

Para crear ese mundo virtual Bioy Casares emplea en ambos textos una estrategia que podríamos denominar de la evasión, de la economía de información o de una gran falta de situacionalidad, como lo encontramos en la obra dramática de su compatriota Eduardo Pavlovsky. Esta fragilidad pragmática que deja al lector a la intemperie es el primer momento de lo fantástico, no hay un eje de acción (o de aventura) que relacione el pasado, explique el presente o proyecte el futuro¹³. La narración como tal es angustiosamente presente, se va elaborando en el momento de las percepciones del yo-narrador que es un yo-narrador con un estatus no de personaje, sino de *medium* semiótico. Las breves y escasas alusiones sobre la causa por la cual el yo-narrador y Morel se encuentran en una isla, o Nevers debe abandonar París y retirarse a la Guayana, o por qué Castel se refugia en la Isla del Diablo y qué es lo que él realmente pretende con su plan, se queda siempre en un vacío pragmático, esto es, las explicaciones se descubren como pseudoexplicaciones y conllevan a perturbar al lector aún más de lo que está desde el comienzo del texto.

Una segunda estrategia consiste en la reiteración y variación de lo dicho o representado con lo cual se produce una proliferación rizomática donde coexisten una buena cantidad de proposiciones que por lo general se deberían excluir recíprocamente pero habitan un mismo territorio y muchas veces tienen a la vez un estatus metatextual. En *La invención de Morel* el yo-narrador niega todo lo narrado hasta la página 57 como nos indica la cita mencionada más arriba. Considérese también la siguiente constatación del yo-narrador:

Las conversaciones se repiten: son injustificables. Aquí no debe el lector imaginar que está descubriendo el amargo fruto de mi situación; no debe tampoco, complacerse con la muy fácil asociación de las palabras *perseguido, solitario, misántropo*. (1997, I: 42)

Un tercera estrategia es la postergación infinita: ambos textos quedan como inconclusos: el yo-narrador, en *La invención de Morel*, Morel y sus amigos abandonan la isla, pero simultáneamente explica el yo-narrador que según la invención de Morel todos los amigos reunidos en la isla habían muerto al haber sido capturados por una cámara filmadora y que lo que él ve son tan sólo imágenes. Por otra parte el yo-narrador sostiene que al poner la mano frente al proyector comenzó su muerte, sin embargo, el texto termina diciendo que él aún no se ha transformado en imagen, y que por esto aún no ha muerto, y que un lector piadoso basado en el informe del yo-narrador in-

13 Por el contrario, Schöllhammer (1995: 32) considera lo fantástico en los relatos de Bioy Casares “[...] una consecuencia del encuentro entre ficción y realidad [...] y la parte de lo real es el informe del yo-narrador”, dejando así el vacío pragmático del informe sin considerar el que contribuye a un antimimetismo que hace desaparecer las fronteras entre lo real y lo irreal.

vente una máquina que lo pueda reunir con Faustine. En *Plan de evasión* el final queda inconcluso: por una parte se describe que tanto Castel, Deloge y Favre son víctimas de la invención de Castel; por otra se sostiene que se ha tratado de un sublevamiento de carcelarios (y no de una invención que pone a los individuos en un estado de contemplación) y tampoco se sabe si Nevres huyó o fue asesinado.

Una cuarta estrategia es la ya mencionada por la crítica: partiendo del prólogo de Borges, la transtextualidad de los textos en cuestión (Stevenson, Wells, Kafka...; cfr. Levine 1982)¹⁴ pone la materialidad textual en relieve que lleva estos textos siempre a otros textos, al texto del texto del texto; es así que existe la postergación como información cero.

Una quinta estrategia es la metatextualidad que caracteriza a estos dos textos¹⁵. El mero hecho de que en un caso un yo-narrador anónimo esté reflexionando constantemente sobre lo narrado –y no olvidemos que se trata de un diario o de memorias, es decir, de textos altamente reflexivos y autorreferenciales–, y en el segundo caso el tío de Nevers lea, nos presente y nos comente las notas de Nevers, ya contaminadas con toda una serie de comentarios propios, nos muestran de partida la metatextualidad como estrategia. El narrador-autor reflexiona constantemente sobre el proceso de escritura, sobre el estatus de la literatura y se refiere a su propia obra literaria, a su diario o a sus memorias en forma indirecta o directa; algunos ejemplos.

Ejemplo 1:

He trabajado como un ejecutante prodigioso; la obra sale de toda relación con los movimientos que la hicieron. Tal vez la magia dependa de esto: había que aplicarse a las partes, a la dificultad de plantar cada flor y alinearla con la precedente. Desde el trabajo no podía preverse la obra concluida; sería un desordenado conjunto de flores o una mujer, indistintamente. (1997, I: 35-36)

Ejemplo 2:

[...] su literatura [de Morel] continúa desagradable, rica en palabras técnicas y buscando en vano cierto impulso oratorio, pero es más clara.

[...]

»La ciencia, hasta hace poco, se había limitado a contrarrestar, para el oído y la vista, ausencias espaciales y temporales. El mérito de la primera parte de mis trabajos consiste en haber interrumpido una desidia que ya tenía el peso de las tradiciones y en haber continuado, con lógica, por caminos casi paralelos, el razonamiento y las enseñanzas de los sabios que mejoraron el mundo con los inventos que he mencionado. (1997, I: 65-66)¹⁶

14 Véanse también los trabajos de Mac Adam y Höffner en el presente volumen.

15 Cfr. Mac Adam (1977: 43), Fort (1988: 180; 184), Levine (1982: 60), Alazraki (1990: 31), Schöllhammer (1995: 29) y Erdal (1998: 60; 62; 64). Uno de los trabajos más importantes con respecto a lo fantástico, con una convincente interpretación de *La invención de Morel* y de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y con un significativo capítulo sobre “lo fantástico como fenómeno del lenguaje” es el ya citado de Erdal (ibíd.: 109-134).

16 Compárese también la página 68.

Ejemplo 3:

Estuve leyendo los papeles amarillos. Encuentro que distinguir por las ausencias –espaciales o temporales– los medios de superarlas, lleva a confusiones. (1997, I: 74)

En todos estos ejemplos el yo-narrador está haciendo observaciones sobre su propia escritura, sobre su diario que es el texto que estamos leyendo, esto es, al fin, el texto de Bioy. El jardín que estructura el yo-narrador, es equivalente con su diario, el denomina el jardín ‘obra’ que no está concluida, que se caracteriza por el desorden, con lo cual se refiere a las tantas repeticiones variaciones, cambios, retractaciones, etc. En el segundo ejemplo el yo-narrador utiliza con el mismo fin la escritura de Morel que se caracteriza –como la suya– por una transparencia (“claridad”) en la superficie, escondiendo, además, una gran complejidad (“rica, impulso oratorio”). Asimismo se trata de una obra antimimética (‘interrumpido una desidia [...] de las tradiciones’) que busca nuevos caminos (“camino casi paralelos”) y confirma la valorización de Borges que Bioy ha creado un “género nuevo”. Finalmente, en el tercer ejemplo se habla de la estructura de la obra: lo que denominábamos “un vacío pragmático” se llama aquí “ausencias espacio-temporales”, que dentro de una lectura e interpretación tradicional no pueden ser ajustadas dentro de una lógica mimética y si se tratan de leer tradicionalmente se aumenta la confusión.

Estos ejemplos nos indican que si siguiésemos empleando el término ‘fantástico’ en estas dos obras de Bioy Casares, éste no se podría seguir comprendiendo en la forma genérica tradicional y lo fantástico radicaría entonces en la eliminación de la realidad y en el rechazo de un diálogo con signos automatizados.

Quisiéramos seguir empleando el término fantástico en un sentido genérico, como se ha establecido en la crítica internacional con su conocida intención y extensión, y para no hacerlo completamente inútil para otro tipo de literatura que se puede describir con este término, consideramos la literatura de Bioy Casares en gran parte como una negación de lo fantástico. Al mismo tiempo agregamos que éste más bien funda –junto y simultáneamente con Borges– un nuevo subtipo textual, una ‘literatura de la percepción’ o ‘literatura virtual’, sobre la base de los procedimientos del rizoma y de la simulación.

De este modo llegamos a una sexta estrategia que es la virtualidad. En *La invención de Morel* se realiza a través de una cámara fílmica que reemplaza a la realidad empírica: al poner en movimiento la cámara, los personajes “viven”, se mueven, hablan, actúan. Aquí podemos establecer una analogía con el mundo de Tlön donde, habiendo partido de un artículo sobre Uqbar que proviene de una enciclopedia inexistente, se dice que Tlön es un planeta en el que impera la literatura fantástica pero que a pesar de todo algunos objetos de ese planeta imaginario y su abecedario irrumpen en la realidad, “viven”, su lenguaje se enseña y se divulga y sobre el planeta y su cultura se escribe universalmente. En *Plan de evasión* los prisioneros “inventan” su mundo que solamente existe en la percepción absoluta, independiente del mundo externo.

Si conservamos el término fantástico para un buen número de textos de Bioy Casares, luego debemos decir que en Bioy lo fantástico se realiza en la negación de lo

real, en la especulación intelectual absoluta. Habiendo aceptado esto, se comprende por qué Bioy Casares y Borges consideran este nuevo tipo de literatura como un texto filosófico y metafísico.

Bioy postula en ambas novelas que el mundo es producto de la fantasía, de la percepción y de signos autorreferenciales, que para que sean recibidos se tiene que transformar al mundo en signos. Estos signos no tienen la función de confirmar o explicar el mundo, sino de hacerlo perceptible a través de los signos y así *crearlos virtualmente*: tenemos de esta forma una representación sin referente o una reproducción sin origen. Detrás de la proyección fílmica están la nada, los fantasmas, el vacío (cfr. también Fort 1988: 187); detrás de la visión de los encarcelados se encuentra un tejido de correspondencias de diversos sistemas (rizomáticos) que crean una hiperrealidad de percepción. Y finalmente –así como Tlön es el producto de una imaginación que inventa una enciclopedia inexistente donde se encuentra un artículo sobre un región inubicable, Uqbar, y donde su literatura es fantástica y gira sobre un planeta llamado Tlön– el diario, la memoria son el producto de la descripción de algo inexistente como realidad concretizada en la proyección (cfr. también Fort, *ibíd.*: 189)¹⁷.

Lo fantástico (o neo-fantástico, en el sentido de Alazraki 1990) sería pues el mundo como signo inscrito en un sistema de signos autorreferenciales. Por esta razón la imitación de Bioy Casares es la simulación de un mundo de signos inventados como literatura virtual/fractal, de una realidad virtual. Este mundo de signos virtuales se mueve en un no-espacio y no-tiempo absolutos, en el campo de la percepción, del sueño y de un mundo no-significante. Ni el autor ni la realidad configuran lo representado en el texto, sino la escritura hace al autor, hace la realidad: podríamos decir que la escritura engulle al autor y a la realidad, la suplanta¹⁸.

Lo fantástico radica entonces, en un contexto epistemológico postmoderno en la eliminación de la realidad y en el rechazo de un diálogo con signos automatizados, en una organización rizomática de simulación, en su carácter deconstruccionista (cfr. A. de Toro 1990 y ss.; Schöllhammer 1995: 30). Se trata de la creación de “impossibles worlds” y con esto de un nuevo subtipo de discurso literario¹⁹.

17 Con respecto al problema de la representación, literaridad, virtualidad, rizoma y simulación vid., entre otras publicaciones, A. de Toro (1994; 1995; 1998).

18 Muy contradictorio y nada esclareciente es el empleo que Schöllhammer (1995: 31) hace del término “fantástico-realista”. Tampoco queda para nada claro cómo el autor emplea los términos ‘realidad’ y ‘fántastico’ en relación con *La invención de Morel*. Por una parte sostiene que lo fantástico en los relatos de Bioy Casares se deriva de la oposición ‘ficción vs. realidad’, por otra califica lo fantástico como simulacro (al parecer en el sentido de Baudrillard) donde “[...] se ha superado la división ontológica entre original y copia, entre lo auténtico y lo artificial [...] entre lo verdadero lo falso” (1995: 32). O la primera proposición es correcta o la segunda, ya que ambas son excluyentes.

19 Schöllhammer (1995: 33) califica, por el contrario, la narración fantástica de Bioy Casares como el “acceso [...] a una variedad de mundos posibles”

Bibliografía

Obras

- Bioy Casares, Adolfo.. *Obras Completas. Novelas*. Vol. I/II. Buenos Aires: Norma.
 ----. (1997). *Obras Completas. Cuentos*. Vol. I/II. Buenos Aires: Norma.
 ----. (1997). *Obras Completas. Ensayos y Memorias*. Buenos Aires: Norma.
 Borges, Jorge Luis. (1989). *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé Editores.
 ----. (1985). "Jorge Luis Borges. Coloquio", en: ídem. *Literatura fantástica*. Madrid: Ediciones Siruela. pp. 13-36.
 Cervantes, Miguel de (1998). *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Vol. I/II. Madrid: Cátedra.

Crítica

- Alazraki, Jaime. (1983). *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*. Madrid: Gredos.
 ----. (1990). "¿Qué es lo neofantástico?", en: *Mester*, Vol. XIX, No. 2 (Fall): 21-33.
 ----. (1971). "Oxymoronic Structure in Borges' Essays", en: *Books Abroad. An International Literary Quarterly* 45: 421-427.
 Barthes, Roland. (1970). *S/Z*. Paris: Éditions du Seuil.
 Baudrillard, Jean. (1981). *Simulacre et simulation*. Paris: Galilée.
 Bioy Casares, Adolfo. (1940/²1996). "Introducción", en: Jorge Luis Borges/Silvina Ocampo/Adolfo Bioy Casares (eds.). *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona: Edhasa.
 ----. (1972). "On Fantastic Literature", en: *Tri-Quarterly* 25: 222-230.
 Blüher, Karl Alfred. (1985). *Die französische Novelle*. Tübingen: Francke Verlag.
 ----. (1992). "Paradoxie und Neophantastik im Werk von Jorge Luis Borges", en: Geyer, Peter/Roland Hagenbüchle (eds.). *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*. Tübingen: Stauffenburg Verlag. pp. 531-549.
 Brinkmann, Richard. (ed.). (1974). *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
 Caillois, Robert. (1965). *Au cœur du fantastique*. Paris: Gallimard.
 ----. (1975). *Obliques*. Paris: Édition Stock.
 Castex, Pierre-Georges. (1951/³1968). *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris: Corti.
 Cersowsky, Peter. (1983). *Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Kafka, Kubin, Meyrink*. München: Wilhelm Fink Verlag.
 Chiacchella, Elisabetta. (1987). "La genesi del fantastico in Borges: 'Historia Universal de la Infamia (1935)'", en: *Annali Università per Stranieri* 9: 103-112.
 Deleuze, Gilles/Guattari, Félix. (1976). *Rhizom*. Berlin: Merve Verlag.
 Derrida, Jacques. (1972). *La dissémination*. Paris: Éditions du Seuil.

- Erdal Jordan, Mery. (1998). *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag.
- Finné, Jean. (1980). *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles.
- Fort, María Rosa. (1988). "La invención de Morel: Fragmentos reunidos", en: *Lexis. Revista de Lingüística y Literatura*. 12,2: 179-190.
- Foucault, Michel. (1966). *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.
- Genette, Gérard. (1964). "La littérature selon Borges", en: *L'Herne*. 4: 323-327.
- . (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Editions du Seuil.
- Hoffmann, G. (1982). "The Fantastic in Fiction: Its 'Reality' Status, its Historical Development and its Transformation in Postmodern Narration", en: *REAL. The Year Book of Research in English and American Literature*. Berlin/New York: Walter de Gruyter. pp. 267-364.
- Höfner, Eckhard. (1980). *Literarität und Realität. Aspekte des Realismusbegriffs in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. Heidelberg: Carl Winter Verlag.
- Jacquemin, George. (1975). *La Littérature fantastique*. Bruxelles: Labor.
- Jakobson, Roman. (1921/1971). "Über den Realismus in der Kunst", en: Jurij Striedter. (ed.). *Russischer Formalismus*. München: Wilhelm Fink Verlag. pp. 373-391.
- Lem, Stanislaw. (1974). "Tzvetan Todorovs Theorie des Phantastischen", en: Rein A. Zondergeld. (ed.). *Phaïcon. Almanach der phantastischen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. pp. 92-122.
- Levine, Suzanne J. (1982). *Guía de Bioy Casares*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Lotman, Jurij. (1972). *Die Struktur literarischer Texte*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Mac Adam, Alfred J. (1975). "Narrativa y metáfora: Una lectura de La invención de Morel", en: Donald A. Yates (ed.). *Otros mundos otros fuegos: Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica. Memoria del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana*. East Lansing: PU Michigan State University. pp. 309-313.
- . (1977). *Dreams of Reason*. University of Chicago Press: Chicago.
- Penning, Dieter. (1980/²1985). "Die Ordnung der Unordnung. Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik", en: C. Thomsen/J. M. Fischer (eds.). *Phantastik in Literatur und Kunst*. Darmstadt Wissenschaftliche Buchgesellschaft. pp. 34-51.
- Robbe-Grillet, Alain. (1953). "Adolfo Bioy Casares, L'invention de Morel", en: *Critique*. Nr. 69 (février): 172-174.
- Rodríguez Monegal, Emir. (1955). "Borges: Teoría y práctica", en: *Número 27*: 124-157.
- . (1975). "Realismo mágico versus literatura fantástica: un diálogo de sordos", en: Donald A. Yates (ed.). *Otros mundos otros fuegos: Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica. Memoria del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana*. East Lansing: Michigan State University Press. pp. 25-37.

- . (1976). "Borges: Una Teoría de la Literatura Fantástica", en: *Revista Iberoamericana* 42: 177-189.
- . (1985/1990). "Borges and Derrida. Apothecaries", en: Edna Aizenberg (edra.). *Borges and His Succesors. The Borgian Impact on Literature and the Arts*. Columbia: University of Missouri Press. pp. 128-138.
- Schöllhammer, Karl Erik. (1995). "Mundos posibles e imposibles. Lo fantástico: crisis de interpretación", en: *Texto Crítico*. 1/1 (julio-diciembre): 25-34.
- Schneider, Marcel. (1964). *La Littérature fantastique en France*. Paris: Librairie Arthème Fayard.
- Suvin, Darko. (1979). *Poetik der Science Fiction. Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Thomsen, Christian/Fischer, Jens Malte. (ed.). (1980/²1985). *Phantastik in Literatur und Kunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Tamargo, Maribel. (1982). "Plan de evasión: The loss of referentiality", en: *Hispanic Journal*. Fall 4/1: 105-111.
- Todorov, Tzvetan. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil/Points.
- Toro, Alfonso de. (1986). *Die Zeitstruktur im Gegenwartsroman am Beispiel von. G. García Márquez, "Cien años de soledad", M. Vargas Llosa, "La casa verde" und A. Robbe-Grillet, "La maison de rendez-vous"*. (Acta Romanica. Kieler Publikationen zur Romanischen Philologie). Tübingen: Gunter Narr Verlag
- . (1987). "Lecture et ré-écriture als Widerspiegelung seriell-aleatorischer Vertextungsverfahren in 'Le voyeur' und 'La maison de rendez-vous' von A. Robbe-Grillet", en: A. de Toro (ed.). *Texte - Kontexte - Strukturen. Beiträge zur französischen, spanischen und hispanoamerikanischen Literatur. Festschrift für Karl Alfred Blüher zum 60. Geburtstag*. (Acta Romanica. Kieler Publikationen zur Romanischen Philologie) Tübingen: Gunter Narr Verlag. pp. 31-70.
- . (1990). "Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la novela latinoamericana)", en: *Acta Literaria* 15: 71-100. (Nuevamente impreso en: *Forja* 162 (abril 1991): 2-4; en: *Revista Iberoamericana* 155-156 (1991a): 441-468 y en: *Plural. Revista cultural de Excelsior*, Nr. 233, (febrero 1991b): 47-61).
- . (1992/²1995). "El productor 'rizomórfico' y el lector como 'detective literario': la aventura de los signos o la postmodernidad del discurso borgesiano (intertextualidad-palimpsesto-rizoma-deconstrucción)", en: Karl Alfred Blüher/Alfonso de Toro (eds.). *Jorge Luis Borges: Procedimientos literarios y bases epistemológicas*. (Teoría y Crítica de la Cultura y Literatura, Vol. 2) Frankfurt am Main: Vervuert Verlag. pp. 133-168.
- . (1993). *Von den Ähnlichkeiten und Differenzen. Ehre und Drama des 16. und 17. Jahrhunderts in Italien und Spanien*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag.
- . (1994). "Borges y la 'simulación rizomática dirigida': percepción y objetivación de los signos", en: *Iberoamericana*. 18. Jahrgang, Nr. 1/ 53: 5-32.
- . (1995). "Die Wirklichkeit als Reise durch die Zeichen: Cervantes, Borges und Foucault", en: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. 2/39: 243-259.

- . (1995a). "Jorge Luis Borges. The Periphery at the Center/The Periphery as Center/The Center of the Periphery: Postcoloniality and Postmodernity", en: Fernando de Toro/A. de Toro. (eds.). *Borders and Margins: Post-Colonialism and Post-Modernism*. (Teoría y Crítica de la Cultura y Literatura, Vol. 5). Frankfurt am Main: Vervuert Verlag. pp. 11-44.
- . (1999). "Borges/Derrida/Foucault: Pharmakeus/Heterotopia o más allá de la literatura ('hors-littérature'): escritura, fantasmas, simulacros, máscaras, carnaval y... . Atlön/Tlön, Ykva/Uqbar, Hlaer, Jangr, Hrön(n)/Hrönir, Ur y otras cifras", en: Alfonso de Toro/F. de Toro. (eds.). *Jorge Luis Borges. Pensamiento y Saber en el siglo XX*. (Teoría y Crítica de la Cultura y Literatura, Vol. 16). Frankfurt am Main: Vervuert Verlag. pp. 139-163.
- . (1999a). "Borges/Derrida/Foucault: Pharmakeus/Heterotopia or beyond Literature ('hors-littérature'). Writing, Phantoms, Simulacra, Masks, the Carnival and... Atlön/Tlön, Ykva/Uqbar, Hlaer, Jangr, Hrön(n)/Hrönir, Ur and other Figures", en: Alfonso de Toro/Fernando de Toro. (eds.). *The Thought and the Knowledge in the XXth Century*. (Teoría y Crítica de la Cultura y Literatura, Vol. 17). Frankfurt am Main: Vervuert Verlag. pp. 137-162.
- . (1999b) "¿Paradoja o rizoma? Transversalidad y escriptibilidad en el discurso borgeano", en: Alfonso de Toro/Fernando de Toro. (eds.). *El siglo de Borges. Vol. I: Retrospectiva - Presente - Futuro. Ciencia - Filosofía - Teoría de la Cultura - Crítica Literaria*. (Teoría y Crítica de la Cultura y Literatura, Vol. 19). Frankfurt am Main: Vervuert Verlag. pp. 173-208.
- . (2001). "Reflexiones sobre el subgénero 'fantástico'. La literatura virtual o Borges y la negación de lo fantástico. Simulación rizomática. 'Azar dirigido' y skándalon semiótico", en: *Studi di Letteratura Ispano-Americana*, 33: 105-151.
- Tynjanov, Jurij. (1924/1971). "Das literarische Faktum", en: Jurij Striedter. (ed.). *Russischer Formalismus*. München: Wilhelm Fink Verlag. pp. 393-431.
- . (1927/1971). "Über die literarische Evolution", en: Juri Striedter. (ed.). *Russischer Formalismus*. München: Wilhelm Fink Verlag. S. 433-461.
- Vax, Louis. (1960³1970). *L'Art et la Littérature Fantastique*. Paris: Presse Universitaire de France.
- Wörtche, Thomas. (1987). *Phantastik und Unschlüssigkeit. Studien zur phantastischen Literatur*. Meitingen: Corian-Verlag Heinrich Wimmer.
- Wright, Doris. T. (1989). "Fantastic Labyrinths in Fictions by Borges, Cortázar, and Robbe-Grillet", en: *The Comparatist. Journal of the Southern Comparative Literature Association*. 13: 29-36.
- Wünsch, Marianne. (1991). *Die fantastische Literatur der frühen Moderne (1890-1930). Definition. Denkgeschichtlicher Kontext. Strukturen*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Zondergeld, Rein A. (ed.). (1974). *Phaïcon. Almanach der phantastischen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.